Originalveröffentlichung in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M., 2009, S. 74-103

JAN ASSMANN

Altägyptische Bildpraxen und ihre impliziten Theorien

Es gibt keine explizite altägyptische Bildtheorie. Andererseits gibt es keine Praxis ohne eine zumindest implizite Theorie. Daher müssen sich auch den ägyptischen Bildpraxen ihre impliziten Theorien ablesen lassen. Diese Bildpraxen sind vielfältig und zentral. Sie beruhen vor allem auf drei Handlungsfeldern: der Hieroglyphenschrift, dem Totenkult und der Theurgie oder präsentifikatorischen Magie.

1. Ideogrammatik: Die Bildhaftigkeit der Schrift und die Schrifthaftigkeit des Bildes

Die meisten, vielleicht alle der bekannten Schriften und Schriftzeichen sind aus Bildern hervorgegangen. Manchen sieht man es heute noch an: dem »A« den Stierkopf (wenn man den Buchstaben um 90° oder 180° dreht) aus semitisch *alpu* (»Stier«), dem »M« die Wasserlinie aus semitisch *mayyim* (»Wasser«). Alle diese Schriften haben aber diese ursprüngliche Bildhaftigkeit im Interesse leichterer Schreib- und Lesbarkeit im Laufe ihrer Geschichte reduziert oder ganz abgestreift. Die eklatanteste Ausnahme bildet die ägyptische Hieroglyphenschrift: Sie hat sich ihre Bildhaftigkeit bis zum Schluß vollkommen uneingeschränkt bewahrt. Eine Hieroglyphe ist ein Bild, das einen Gegenstand mit maximaler Deutlichkeit, oft dazu aber auch noch in detaillierter Ausgestaltung darstellt, zum Beispiel ein Vogel mit Gefieder, ein Bein mit Muskulatur, ein Seil mit Angabe des Flechtwerks, Einzelheiten, die einen rein kalligraphischen Wert haben, aber nichts zur Lesbarkeit beitragen. Die Hieroglyphenschrift hat bis ans Ende ihrer Geschichte nie die geringsten Abstriche an realistischer Bildhaftigkeit gemacht. Mit dieser Bildhaftigkeit muß für die Ägypter eine Funktion verbunden gewesen sein, die sie noch höher als optimale Schreib- und Lesbarkeit eingeschätzt haben. Freilich konnten sie sich diesen Luxus nur leisten, weil sie neben den Hieroglyphen noch eine Kursivschrift entwickelt haben, die auf die Bildhaftigkeit verzichtet. Diese Schrift haben sie für Papyrus verwendet, die Hie-

roglyphen nur für monumentale Steininschriften. Wer in Ägypten schreiben lernte, lernte die Kursivschrift. Die Hieroglyphen waren eine Sache der Kunst, nicht des normalen Schreibens.

Als Schrift funktionierte die Kursivschrift genauso gut wie die Hieroglyphen. Die Bildhaftigkeit war also keine Schriftfunktion. Was aber dann? Was konnten die Hieroglyphen, was die Kursivschrift nicht konnte? Im Gegensatz zur Kursivschrift, die immer von rechts nach links geschrieben wird, ist bei den Hieroglyphen die Schriftrichtung flexibel. Das geht so weit, daß manchmal im Rahmen ein und derselben Schriftzeile die Ausrichtung einzelner Schriftzeichen umgekehrt wird. Die Hieroglyphenzeichen, das sieht man daraus, haben ein anderes Verhältnis zum Raum beziehungsweise zur Fläche als die aus ihnen abgeleitete Kursivschrift. Sie durchbrechen die strikte Linearität. Die Dimension der Schrift ist normalerweise die erste, die der Linie. Damit bildet sie die Linearität der Sprache ab. Linearität und Diskursivität gehören zusammen. Die Emanzipation der Hieroglyphen von der Linie, ihre relative Freiheit in der Fläche – indem sie sich zumindest umdrehen können – erscheint daher bedeutungsvoll. Sie verweist auf eine gewisse Individualität des Zeichens. Es kann gelegentlich aus der Kette ausscheren und ein Eigenleben entfalten.

Die enge Verwandtschaft zwischen Hieroglyphenschrift und Bildkunst erleichtert die Einbeziehung von Schrift in Bildern beziehungsweise von Bildern in Text, wovon die Ägypter einen reichlichen Gebrauch gemacht haben. In der ägyptischen Kunst gehen Bilder und Texte nicht nur häufig, sondern geradezu regelmäßig zusammen. Flachbilder enthalten fast immer Schriftzeichen. Hier kommt vor allem die Flexibilität der Hieroglyphenschrift zum Tragen, ihre Möglichkeit, bald nach links, bald nach rechts zu laufen und sich in ihrer Schriftrichtung der Szene und ihren Figuren anzupassen, in die sie integriert ist. Da blicken die Schriftzeichen meist in dieselbe Richtung wie die Personen, auf die sie sich beziehen.

Genauso wie die Schriftzeichen sich von der Linie emanzipieren und in die Fläche ausgreifen, geben die Figuren der Bildszene alle räumlichen Implikationen ihrer Form und Anordnung auf und erscheinen als flächenhafte Projektionen auf einem abstrakten Grund, den sie sich mit den Schriftzeichen teilen. Die Figuren stehen nicht im Raum, sondern auf einer Fläche, derselben Fläche, auf der sich auch die Schriftzeichen bewegen. Dieser gemeinsame Grund ist es,

der das Ineinanderspiel von Bild und Schrift auch ästhetisch so selbstverständlich erscheinen läßt und den Unterschied zwischen beiden Medien im Auge des Betrachters fast zum Verschwinden bringt. Der Bildhaftigkeit der Schrift entspricht daher in Ägypten die Schrifthaftigkeit des Bildes.

Kennzeichnend für die Hieroglyphenschrift ist die Kombination von Ikonizität und Konventionalität. Ihre Einheiten erfüllen eine Doppelfunktion: als Bilder und als Zeichen. Als Bilder müssen sie das Dargestellte nicht nur wiedererkennbar, sondern auch ästhetisch ansprechend, das heißt schön und reich abbilden. Als Zeichen dagegen müssen sie strikt normiert werden und müssen den Rahmen formaler Variierbarkeit auf ein Minimum herabschrauben. Diese Spannung kennzeichnet die Hieroglyphenschrift, ebenso wie umgekehrt auch die ägyptische Kunst. Bei der Kunst steht die ästhetische Funktion im Vordergrund, bei der es darum geht, das Dargestellte schön und reich, differenziert, charakteristisch und sozusagen lebendig abzubilden. Zugleich aber ist die ägyptische Kunst durchwaltet von einem Prinzip schrifthafter Konstanz. Die Übergänge zwischen Schrift und Bild, Grammatik und Ikonographie sind fließend.

Das fängt schon damit an, daß die Ägypter selbst, wie oben erwähnt, die Hieroglyphenschrift als ein Gebiet der Kunst einstuften und nicht der Schrift. Hieroglyphenschreiben, also eine aktive Kenntnis der Hieroglyphenschrift, lernten nur die Vorzeichner beziehungsweise ›Konturenschreiber‹, die zu Schreibern ausgebildete Elite unter den Künstlern. Die Griechen haben offensichtlich nicht streng zwischen Hieroglyphen und Ikonographie unterschieden. Platon, an jener berühmten Stelle in den *Gesetzen*, wo er davon spricht, die Ägypter hätten von Anfang an ihre Begriffe des Schönen kodifiziert, um sie vor jeder Veränderung zu bewahren, denkt offenbar an Ikonographie, bezieht sich aber in Wirklichkeit auf die Hieroglyphenschrift, in deren Repertoire das Prinzip normativer Fixierung ganz besonders deutlich hervortritt. In seinem Spätwerk, den *Gesetzen*, schreibt er, die Ägypter hätten schon in der Frühzeit erkannt, daß die jungen Leute in ihren gewohnten Übungen nur mit schönen Stellungen und nur mit schönen Liedern zu tun haben sollten.

Nachdem sie diesen Grundsatz aufgestellt hatten, stellten sie in ihren Tempeln auch dar, was und wie etwas schön sei. Darüber hinaus war es nun weder den Malern noch anderen, welche Figuren und dergleichen verfertigen, erlaubt, Neuerungen zu machen oder irgend etwas von dem Altherkömm-

lichen Abweichendes zu erfinden. Noch jetzt ist es nicht erlaubt, weder in den genannten Stücken noch überhaupt in irgendeiner Musenkunst. Und bei näherer Betrachtung wirst du finden, daß Gegenstände, die dort vor 10 000 Jahren gemalt oder plastisch dargestellt wurden (und ich meine das nicht wie man so sagt, sondern buchstäblich vor zehntausend Jahren) im Vergleich mit den Kunstwerken der heutigen Zeit weder schöner noch häßlicher sind, sondern genau dieselbe künstlerische Vollendung zeigen.[1]

Platon bezieht sich hier auf Tanz, Erziehung und Ikonographie. Die Dekoration der Tempel versteht er als eine Art generativer Kulturgrammatik, die ein für alle Mal festlegt, was als wohlgeformte kulturelle Äußerungen zu gelten habe. Dahinter steht aber keine explizite Gesetzgebung, sondern einfach das Prinzip schrifthafter Fixierung, die auch in der ägyptischen Kunst zu einem erstaunlichen Maß an ikonischer Konstanz führt.

Plotin, umgekehrt, glaubt an einer nicht minder berühmten Stelle von den Hieroglyphen zu handeln, bezieht sich aber in Wirklichkeit auf die Ikonographie. In *Enneades* V, 8, 5, 19 und V, 8, 6, 11 schreibt er:

Die ägyptischen Weisen [...] verwendeten zur Darlegung ihrer Weisheit nicht die Buchstabenschrift, welche die Wörter und Prämissen nacheinander durchläuft und auch nicht die Laute und das Aussprechen der Sätze nachahmt, vielmehr bedienten sie sich der Bilderschrift, sie gruben in ihren Tempeln Bilder ein, deren jedes für ein bestimmtes Ding das Zeichen ist: und damit, meine ich, haben sie sichtbar gemacht, daß es dort oben [bei den Göttern] kein diskursives Erfassen gibt, daß vielmehr jedes Bild dort oben Weisheit und Wissenschaft ist und zugleich deren Voraussetzung, daß es in einem einzigen Akt verstanden wird und nicht diskursives Denken und Planen ist.

Und erst als ein Späteres entspringt von dieser Weisheit, welche nur mit einem einzigen Akt erfaßt wird, ein Abbild in einem anderen Ding, und dies ist nun entfaltet und legt sein Wesen selber im einzelnen dar und macht die Ursachen ausfindig, warum ein Ding so beschaffen ist; wenn nun jemand dies Abbild sieht, darf er wohl, da das Ergebnis sich so gegen die Logik verhält, sagen, daß er sich über die Weisheit verwundert, wieso sie, ohne selber die Ursachen in sich zu tragen, weshalb das Ding so beschaffen ist, doch dem nach ihrer Richtschnur geschaffenen die Ursachen dargibt.[2]

Wie Platon bezieht sich auch Plotin auf das Bildprogramm der ägyptischen Tempel, deren innere Wände ja von oben bis unten von Bil-

1 Platon, *Nomoi* 656d-657a.

2 Plotin 1964; vgl. dazu Armstrong 1988; Ficino schrieb über diese Plotinstelle eine Abhandlung: Ficino 1973; vgl. Wind 1958, S. 169ff.; Barasch 1992, S. 75.

dern und Inschriften bedeckt waren. Platon bewundert an diesen Bildern die ikonische Konstanz und meint, daß sie sich seit 10 000 Jahren nicht verändert hätten: Das bezieht sich allenfalls auf die Hieroglyphenschrift, deren Bildformen sich zumindest über 2500 Jahre konstant erhalten haben. Plotin dagegen bewundert an den Bildern, die er für Schriftzeichen hält, ihre Nichtlinearität und Nichtdiskursivität, also das, was wir oben die Flexibilität der Hieroglyphenschrift genannt haben und das relative Eigenleben der einzelnen Zeichen, ihre Emanzipation vom Gesetz der Linie, das ja aufs engste verbunden ist mit der Linearität und Diskursivität der Sprache. Plotin hält die Hieroglyphen für Symbole, die nicht hintereinander als Glieder einer syntaktischen Kette gelesen, sondern jedes für sich als Kodierung eines komplexen Begriffs betrachtet und in Sprache umgesetzt werden wollen. Marsilio Ficino, der dieser Stelle eine lange Abhandlung gewidmet hat, gibt als Beispiel den Begriff der Zeit, den die Ägypter im Bilde einer sich in den Schwanz beißenden Schlange (des Uroboros) dargestellt haben sollen:

> Ihr habt ein diskursives Wissen über die Zeit, das vielfältig und flexibel ist, indem ihr z. B. sagt, daß die Zeit vergeht und nach einem bestimmten Umlauf das Ende wieder an den Anfang knüpft [...] Die Ägypter aber fassen einen ganzen Diskurs dieser Art in das einzige Bild einer geflügelten Schlange, die sich in den Schwanz beißt.[3]

Jamblichos, der am Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. eine Abhandlung über die ägyptischen Mysterien schreibt, vertritt darin eine ganz entsprechende Auffassung der Hieroglyphen als komplexe Symbole. Er gibt zwei Beispiele: das Kind auf der Lotusblüte, die sich aus dem Schlamm erhebt, und der Gott in der Sonnenbarke. Die erste ›Hieroglyphe‹ deutet Jamblich als das Symbol für das Verhältnis von Gottheit und Materie. Das Kind steht für Gott, der Schlamm für die Materie, und die Lotusblüte, die einerseits aus dem Schlamm aufsteigt, andererseits aber nicht die geringsten Spuren von Schlamm an sich trägt, steht für die Erhabenheit der Gottheit und die kategorische Trennung von Gott und Materie. Den Gott in der Barke deutet Jamblich als Symbol der göttlichen Energie, die den Kosmos lenkt.[4] Beide Symbole sind in der Tat sehr reich bezeugt, aber nicht als Schrift-

3 Ficino 1973, zitiert nach Dieckmann 1968, S. 37.

4 Vgl. Jamblichos, Brief an Abammon (»De Mysteriis Aegyptiorum«), VII 3 (Jamblique 1989a).

zeichen, sondern als Motive der Bildkunst, als ›Ikonogramme‹, wie man das nennen könnte. Das gilt sowohl für den ›Sonnengott auf der Blume‹, ein seit der Amarnazeit (um die Mitte des 14. Jahrhunderts v. Chr.) sehr oft begegnendes Bild des kosmogonischen Mythos, als auch für den Sonnengott in der Barke. Auch die sich in den Schwanz beißende Schlange kommt seit der Amarnazeit vor. Die gesamte ägyptische Kunst ist in einem erstaunlichen, vielleicht einzigartigen Ausmaß ›ideogrammatisch‹ organisiert. Gleiche Dinge werden gleich dargestellt, feste Bildformeln regieren den Aufbau der Szene, und die meisten Formeln werden fast unverändert durch die Jahrtausende tradiert.

Für unsere Frage nach der impliziten Bildtheorie der Ägypter wollen wir die ideogrammatische Funktion des Bildes festhalten. Das ägyptische Bild versteht sich nicht als mimetische Verdopplung oder Flächenprojektion einer äußeren Wirklichkeit, sondern als ästhetische Repräsentation eines ideellen Zusammenhangs. So wie das Schriftzeichen der Eule sich auf den Laut ›m‹ oder das Schriftzeichen des Krokodils auf den Begriff ›Aggressivität‹, so bezieht sich die Darstellung eines Bauern hinter einem Pflug mit Ochsengespann auf den Begriff ›Pflügen‹. Mit der gleichen Präzision, mit der sie etwa die Fischwelt des Roten Meeres abbildeten, konnten die Ägypter auch Landkarten der Unterwelt zeichnen, die keines Menschen Auge je gesehen hat.[5]

2. Inkarnation: das Bild als Körper

Zur primären Erfahrung des Todes gehört der Gedanke, daß der Körper im Tode nicht nur zum Leichnam, sondern auch zu einem ›Bild‹ des Toten wird. Hans Belting zufolge ist das ursprünglichste Bild des Toten sein eigener Leichnam:

> Der Tod tritt selber immer schon im Bild auf, weil auch der Leichnam bereits zu einem Bild geworden ist, das dem Körper des Lebenden nur noch ähnelt. [...] Er ist nicht mehr Körper, sondern nur noch ein Bild eines solchen.[6]

Daher bemüht man sich, den Leichnam als Bild des Toten in seinem Aussehen zu erhalten, indem man ihn zum Beispiel mit einer Gips-

5 Zu den ägyptischen Unterweltsbüchern siehe Hornung 1997.

6 Belting 1996, S. 94.

schicht überzieht, die seine Züge unvergänglich bewahren sollen. Solche Techniken sind sehr früh in Jericho und anderen jungsteinzeitlichen Nekropolen des fruchtbaren Halbmonds beobachtet worden und auch im Ägypten des Alten Reichs als Vorstufe sowohl der Mumifizierung als auch der Grabplastik reich bezeugt. Der Kunsthistoriker Hans Belting hat aus diesen Befunden die These abgeleitet, daß in der Erfahrung des Leichnams als der Anwesenheit eines Abwesenden und der Bemühung um Bewahrung seiner Form ein, wenn nicht überhaupt der Ursprung der bildenden Kunst liegt.

Das Bild findet seinen wahren Sinn darin, etwas abzubilden, was abwesend ist und also allein im Bild da sein kann. [D]as Bild eines Toten ist also unter diesen Umständen keine Anomalie, sondern geradezu der Ursinn dessen, was ein Bild ohnehin ist. Der Tote ist immer schon ein Abwesender, der Tod eine unerträgliche Abwesenheit, die man schnell mit einem Bild füllen wollte, um sie zu ertragen.

Es war dies jetzt ein künstliches Bild, das man gegen das andere Bild, den Leichnam, aufbot. Im Bildermachen wurde man aktiv, um der Todeserfahrung und ihren Schrecken nicht länger passiv ausgeliefert zu bleiben.[7]

Diese Herleitung des Bildes aus dem Tod findet in einem antiken Text eine überraschende Bestätigung. Auch das Judentum hat in seinem Kampf gegen die Bilder des ›Götzendiensts‹ in der Todeserfahrung den Ursprung des Bildermachens gesehen:

Denn als ein Vater über seinen Sohn, der ihm allzufrüh genommen wurde, Leid und Schmerzen trug, ließ er ein Bild machen und verehrte den, der längst tot war, jetzt als Gott und stiftete für die Seinen geheime Gottesdienste und Feiern. Danach festigte sich mit der Zeit solch gottloser Brauch und wurde wie ein Gesetz gehalten.[8]

Keine Kultur vermag diese Vorstellungen vom Ursprung des Bildermachens in der Erfahrung des Todes und des Leichnams als ›Anwesenheit eines Abwesenden‹ so reich und vielfältig zu bestätigen wie die altägyptische. Das Medium des Bildes spielt in den ägyptischen Bemühungen um die ›Behandlung‹ des Todes eine ebenso große Rolle wie die Sprache. Dabei tritt ein Prinzip in aller Deutlichkeit hervor: Das Bild wird in Ägypten nicht als Bild eines Körpers, sondern selbst als Körper angesehen. Das gilt nicht nur für die Grabplastik, sondern auch für die Götterbilder in den Tempeln. Sie werden

7 Belting 1996, S. 95.
8 Sap. Sal. 14, S. 15-20.

im täglichen Kult gesalbt und bekleidet und empfangen alle Handlungen, die man an einem Körper und nicht an einem Bild verrichtet. Die ägyptische Sprache hat dafür einen Begriff gebildet, der den Unterschied zwischen Bild und Körper bewußt aufhebt. Das Wort *djet*, das wir mit »Leib« übersetzen, bezieht sich auf beides.

Aufgrund der Äquivalenz von Bild und Körper galten auch die heiligen Tiere als Bilder beziehungsweise Körper der Götter. Die Götter galten als Mächte, die ihre Identität oder Lebensenergie in eine Menge von Körpern ausdehnen konnten, wofür bestimmte Tiere ebenso wie die Bilder in Betracht kamen. Genau diese Macht zur Selbstverkörperung in Bildern und tiergestaltigen ›Verwandlungen‹ schrieb man auch den Toten zu. Die Statue ist für den Toten das Medium leiblicher Selbstvervielfältigung. Daher treten diese Statuen auch oft, besonders im Alten Reich, in größeren Mengen auf.[9] In dieser Zeit gibt es sogar Doppel- und Dreifachstatuen, in denen der Grabherr mit sich selbst eine Gruppe bildet.[10] Im Leben steht die Anwesenheit im Körper solcher Selbstvervielfältigung im Wege; im Tode fällt durch die Abwesenheit diese Schranke, und der eine, durch die Mumifizierung selbst zum Bild gewordene Körper kann nun durch eine Fülle weiterer als Körper dienender Bilder ergänzt werden.

In diesem Zusammenhang müssen wir auch auf die unter Bezeichnungen wie »Schabti« oder »Uschebti« bekannten Figurinen[11] eingehen, die aus Ton, Fayence, Holz oder Hartgestein hergestellt und im Grab massenhaft deponiert wurden. Sie wurden in einem kleinen Holzkasten aufbewahrt. Intakte Funde zeigen, daß die Zahl 401 angestrebt wurde: 365 Figürchen für jeden Tag des Jahres und 36 ›Vorarbeiter‹ für jede 10-Tages-Periode. Das Jahr, um das es hier geht, ist das Jahr möglicher Dienstverpflichtung im Jenseits. Für jeden Tag dieses Jahres soll es dem Grabherrn möglich sein, einen Ersatzmann in Gestalt einer Schabti-Figur zu stellen.

Zur Aktivierung dieser Figuren wurde ihnen ein Spruch auf den Leib geschrieben, der sowohl als sechstes Kapitel ins Totenbuch

9 Das Grab des Ra-Wer II in Gîza enthält 25 Serdabs mit über 100 Statuen. Bolshakov 1997, S. 107f.

10 Eaton-Krauss 1995.

11 »Schabti« ist die ältere, »Uschebti« die jüngere, erst in der Spätzeit belegte ägyptische Bezeichnung dieser Figuren.

aufgenommen wurde[12] als auch als Spruch in der Totenliturgie des Pa-aa[13] erscheint, also im Totenkult rezitiert wurde:

Der *shd̲*. Schreiber Pa-aa sagt:
›O Schabti hier, wenn der Schreiber Pa-aa eingezogen werden sollte
zu irgendeiner Arbeit, die im Totenreich verrichtet wird,
als ein Mann, der zu seiner Arbeitsleistung verpflichtet ist,
um (die Felder) zu bestellen und die Ufer zu bewässern,
um Sand vom Osten zum Westen zu tragen,
dann sollst du sagen: Ich will es tun, hier bin ich!‹

Von hier aus ist es dann nur noch ein kleiner Schritt bis zu der im mittelalterlichen Judentum lebendigen Vorstellung vom Golem, dem künstlichen Menschen aus Lehm, den die auf die Stirn geschriebenen Schriftzeichen und die Rezitation geheimer Sprüche zu beleben vermögen und den sein Hersteller in verschiedenen Missionen als Stellvertreter aussenden kann.[14] Eine ägyptische Erzählung aus dem Neuen Reich, fragmentarisch erhalten auf einem Papyrus der Spätzeit, handelt von genau einem solchen Fall. Einem König wird geweissagt, daß er nur noch kurze Zeit zu leben habe. Allerdings gibt es die Möglichkeit, daß ein anderer für ihn in die Unterwelt geht. Dazu ist nur einer fähig, der General Merire, der ein überaus weiser, tugendhafter und schriftkundiger Mensch ist. Er nimmt dem König das Versprechen ab, für seine Witwe und seinen Sohn zu sorgen und geht an seiner Stelle ins Totenreich. Dort muß er alsbald erfahren, daß der König alle seine Versprechen auf bedenkenloseste Weise gebrochen hat. Der König hat seine Frau zur großen königlichen Gemahlin gemacht, sein Haus einem Konkurrenten gegeben und seinen Sohn töten lassen. Merire ist als Toter nicht in der Lage, selbst auf die Oberwelt zurückzukehren, um sich seiner Familie anzunehmen. Aber er formt einen Erdmann, den er an seiner Statt mit entsprechenden Aufträgen in die Oberwelt entsenden kann.[15] Dieser Erdmann fungiert als sein Stellvertreter oder Double, genau wie die Schabti-Figuren, die anstelle des Toten am Arbeitsdienst in der Unterwelt teilnehmen.

12 Siehe dazu Schneider 1977.
13 Papyrus BM 10 819 (vso, Z. 102-104).
14 Idel 1990. Auf S. 3f. verweist Idel auf den Fall der ägyptischen Schabti-Figuren.
15 Brunner-Traut 1990 und 1989.

3. Präsentifikation: Das Bild als Gefäß göttlicher Einwohnung

Ein Bild ist nach ägyptischer Auffassung ein Leib, dem die Gottheit oder auch ein ›verklärter Toter‹ temporär einwohnt. Der Begriff ›Einwohnung‹ hat sich seit Jahrzehnten in der Ägyptologie eingebürgert.[16] Er stammt paradoxerweise aus dem bildfeindlichen Judentum und übersetzt das hebräische Wort *Schechinah*, das mit *schachan* »wohnen« zusammenhängt. Der ägyptische Ausdruck für »einwohnen« heißt *sechem em djet* (»sich seines Kultleibs bemächtigen«).

Die Theorie einer Einwohnung der Gottheit im Kultbild geht auf die Antike zurück. Locus classicus dieser Vorstellung ist das 23. Kapitel des Traktats *Asclepius* des Corpus Hermeticum. Von dem griechischen Original, das im 2. oder 3. Jahrhundert n. Chr. entstanden ist und den Titel *teleios logos* (»Vollkommene Lehre«) trug, hat sich nur eine lateinische und eine koptische Übersetzung erhalten.[17] Dort ist vom Menschen als dem ›Bildner der Götter‹ (*fictor deorum*) die Rede:

HERMES: Wie der Herr und Vater oder, was der höchste Name ist, wie Gott Schöpfer der himmlischen Götter ist, so ist der Mensch Bildner der Götter, die in den Tempeln mit der Nähe zu den Menschen sich zufrieden geben. [...] Wie der Vater und Herr ewige Götter nach seinem Bilde schuf, so gestalten die Menschen auch ihre Götter entsprechend ihrem eigenen Aussehen.

ASCLEPIUS: Standbilder meinst du, Trismegistus?

HERMES: Standbilder, Asclepius? Du siehst wie sehr selbst du zweifelst! Ich meine Standbilder, die beseelt sind (statuas animatas), voller Geist und Pneuma, die große und gewaltige Taten vollbringen, die die Zukunft vorherwissen und sie durch Los, Seher, Träume und viele andere Dinge voraussagen [...]

Oder weißt du nicht, Asclepius, dass Ägypten das Abbild des Himmels ist oder, was der Wahrheit mehr entspricht, dass hierher all das, was es im Himmel an Lenkung und Aktivitäten gibt, übertragen und herabgeführt wurde? Und wenn man es noch richtiger sagen soll, ist unser Land der Tempel der ganzen Welt.[18]

16 Außerhalb der Ägyptologie bezieht sich der Begriff ›Einwohnung‹ meist auf den hebräischen Begriff Schechinah, die ›göttliche Einwohnung‹ als Hypostase der Gegenwart Gottes, entfernt vergleichbar der christlichen Vorstellung des Heiligen Geistes.

17 Eine koptische Übersetzung von Kap. 21-29 ist in NHC VI(7) und VI(8) erhalten, siehe Mahé 1982, S. 150-272.

18 Colpe/Holzhausen 1997, S. 285f.

Kultbilder sind dieser Theorie zufolge ›beseelt‹, und zwar von göttlichem »Geist und Pneuma« (*sensus et spiritus*), der im Rahmen des Kults vom Himmel auf die Erde ›übertragen‹ und ›herabgeholt‹ wurde. Kult ist *translatio* (»Übertragung«) und *descensio* (»Herabkunft«) von himmlischen Kräften auf die Erde. Die auf Erden, in den Tempeln, vollzogenen Riten sorgen dafür, daß die himmlischen Götter auf die Erde hinuntersteigen und ihre Bilder beseelen, so daß, im Falle eines unablässig vollzogenen Kults, die Götter in Ägypten eine Art ständigen Wohnsitz nehmen und Ägypten auf diese Weise zum »Tempel der ganzen Welt« (*templum totius mundi*) machen. Weil der ägyptische Kult das Göttliche vom Himmel auf die Erde ›überträgt‹ und ›herabführt‹, wird ganz Ägypten zu einem Ort göttlicher Gegenwart, der sich zum Rest der Welt ebenso verhält wie ein Tempel zur profanen Umgebung. Für diese Beziehung zwischen den Göttern und dem Land bietet sich der Begriff der ›Einwohnung‹ an. Die Götter ›wohnen‹ im Himmel, aber sie wohnen kraft des Kults ihren Statuen ›ein‹. Es ist dies, das in der Antike als *theourgia* bezeichnete Verfahren, die Gegenwart des Göttlichen im Kult mit den Mitteln der Kunst, des Ritus und vor allem der Sprache zu erzeugen, eine sakramentale Magie, die sich der die Welt durchwaltenden Verbindungen bedient, um das Verborgene zu vergegenwärtigen oder ›präsentifizieren‹.[19] Der neuplatonische Philosoph Jamblichos hat dieses Prinzip in seinem unter dem Titel *Die ägyptischen Mysterien* bekannten Brief an Abammon detailliert beschrieben und philosophisch beziehungsweise religiös gerechtfertigt.[20]

Die Vorstellung vom Statuenkult als einer ›Herabholung‹ göttlicher Kräfte vom Himmel auf die Erde ist nun offenkundig nicht erst die Erfindung griechischen ›Offenbarungszaubers‹ und neuplatonisch-hermetischer Mystik, sondern entspricht ziemlich genau spätägyptischer Kultpraxis und Theologie. Das hat vor allem Dieter Kurth in seinem Buch über den Edfu-Tempel herausgearbeitet.[21] Kurth bezeichnet den Tempel als »Treffpunkt der Götter«. Im Tempel treffen sich zwei Formen göttlichen Wesens, die als *Ba* (»Seele«) und *Sechem* (»Bild«) bezeichnet und auf Himmel (Ba) und Erde (Bild) verteilt werden. Die Ba-Form des Gottes von Edfu ist die geflügelte Sonnenscheibe namens »Api«. »Sobald Api an den Himmel gekommen ist an

19 Vgl. Vernant 1983.
20 Jamblique 1989b.
21 Kurth 1994.

jedem Tage, um sein Abbild in seinem Sanktuar zu sehen, läßt er sich auf seiner Statue nieder; er vereinigt sich mit seinen (Relief-)Bildnissen, und sein Herz ist zufrieden in seiner Kapelle«,[22] »der prächtige Api leuchtet im Ostgebirge, damit er sich mit seinem Bild vereine in Edfu«,[23] »dein Ba am Himmel verbindet sich mit seinem Bild, indem so der eine sich mit seinem Gegenstück vereint«.[24]

Wollte man die Theologie dieser späten Texte auf eine bündige Formel bringen, dann könnte man sie eine ›Theologie der Einwohnung‹ nennen. Sie basiert auf dem ›theurgischen‹ Prinzip, mit den Mitteln der Sprache und des Rituals die fernen und verborgenen Mächte des Himmels, der Unterwelt, der Vergangenheit und der Zukunft im Hier und Jetzt des Tempels zur Einwohnung zu bringen. Dabei spielt die vertikale Achse, das Herabschweben des Ba vom Himmel auf das irdische Kultbild, die dominierende Rolle, so daß der Begriff *descensio* (»Herabkunft«) die Richtung dieser ›Einwohnung‹ präzise erfaßt. Einwohnung, das ist der entscheidende Punkt, ist kein Dauerzustand, sondern Sache unausgesetzter Aufmerksamkeit und nicht nachlassender Bemühung. Der Tempel ist daher kein ›ständiger Wohnsitz‹, sondern der Ort täglich wiederholter Ankunft und Zusammenkunft, eine Art ›Schnittstelle‹ zwischen Himmel und Erde, Götter- und Menschenwelt. Der Begriff des ›Wohnens‹ erscheint hier in einer dynamisierten und dramatisierten Form. Morgen für Morgen »kommt« der Gott »herab«, »erblickt« und »betritt« sein Haus, »vereinigt« sich mit seinen Bildern, aber auch Nacht für Nacht »geht er zur Ruhe« und »schläft« in seinem Tempel.[25] Der Tempel ist niemals bar seiner Gegenwart und doch Ort seines ständigen Kommens. Die Pylontürme machen die vertikale Achse optisch sinnfällig; sie stellen die Verbindung zum Himmel her und werden in den Texten regelmäßig als *Achet*, der Sonnenauf- und Untergangsort zwischen Himmel und Erde, bezeichnet; hier »kommt« der Gott in Gestalt von Falke und Phönix,[26] aber der ganze Tempel inklusive der in ihm vollzogenen Riten erscheint als eine einzige Veranstaltung, um den Einstrom göttlicher Gegenwart nicht abreißen zu lassen.[27]

22 Kurth 1994, S. 81, Text 2.
23 Kurth 1994, S. 277, Text 45.
24 Kurth 1994, S. 175, Text 25.
25 Kurth 1994, S. 124, Text 16.
26 Kurth 1994, S. 276-280, Text 45.
27 Auch die jüdische Vorstellung von der ›Einwohnung‹ (Schechinah) und die christ-

Wo es um die heiligen Tiere, zum Beispiel den lebenden Falken, das heilige Tier von Edfu, oder den Apis-Stier, das heilige Tier von Memphis geht, wird aus der Einwohnung Inkarnation. Der Gott inkarniert sich in einem heiligen Tier, das aufgrund seiner Form und Färbung vom Priester als solches erkannt wird, und begibt sich in solcher Inkarnation seiner Allmacht und Größe, wie sie etwa in den Hymnen gepriesen wird. Er fällt unter die Gesetze und Gefahren dieser Welt, vor denen ihn der sorgfältige und unablässige Vollzug mächtiger Riten zu schützen hat. Indem die Riten den inkarnierten Gott schützen, bewahren sie zugleich den König und das ganze Land vor Unheil, denn durch seine Inkarnation verbindet der Gott sein Schicksal mit dem des Landes. Durch die Inkarnation in heiligen Tieren und im König (beides hängt untrennbar zusammen)[28] sowie durch die Einwohnung in heiligen Bildern und Riten läßt sich das Göttliche sehr weit in die Menschenwelt ein, freilich nicht wie im Christentum, um sie zu ›erlösen‹, sondern einfach, um sie in Gang zu halten. Der ›Einstrom göttlicher Gegenwart‹ erscheint als eine Energie, die die Statuen belebt und im Falken (sowie im König) Fleisch wird.

So lesen wir etwa in griechisch-römischen Tempelinschriften:

Osiris [...] kommt als Geist (*ăch*),
um sich mit seiner Gestalt in seinem Heiligtum zu vereinigen.
Er kommt vom Himmel geflogen
als Sperber mit glänzendem Gefieder,
und die Bas der Götter zusammen sind mit ihm.
Er schwebt als Falke herab auf sein Gemach in Dendera.
Er erblickt sein Heiligtum [...]
in Frieden zieht er ein in sein herrliches Gemach
mit den Bas der Götter, die um ihn sind.
Er sieht seine geheime Gestalt an ihren Platz gemalt,
seine Figur auf die Mauer graviert;
da tritt er ein in seine geheime Gestalt,
lässt sich nieder auf seinem Bild (*sechem*) [...]
Die Bas der Götter nehmen Platz an seiner Seite.[29]

liche Vorstellung des Heiligen Geistes sind von dem Gedanken einer dynamischen, sich ereignenden Gegenwart geprägt.

28 Vgl. Kessler 1989.

29 Junker 1910, S. 6; Morenz 1960, S. 159. Zahlreiche weitere Stellen, vor allem aus Dendera, bringt Morenz auf S. 159-160.

In diesen späten Tempelinschriften haben wir es völlig eindeutig mit einer Bildtheologie zu tun, die der hermetisch-theurgischen Deutung des Kults als *translatio* und *descensio* genau entspricht. Die Götter kommen als Ba vom Himmel herab; alle Textstellen betonen die Vertikalität dieser Vereinigung.

Für die Vereinigung von Ba und Bild, also jenen Vorgang, den wir als ›Einwohnung‹ umschreiben, benutzen diese Texte viele Verben wie *h3j* (»herabkommen«), *ẖnm* (»sich vereinigen«), *ḫnj* (»herabschweben auf«), *sm3* (»vereinigen«), *snsn* (»sich gesellen zu«), *ʿq* (»eintreten in«).[30] Den letzteren Ausdruck benutzt das ›Denkmal memphitischer Theologie‹, um die Verbindung von Gott und Götterbild zu beschreiben: Ptah, so heißt es,

schuf die Götter, machte die Städte,
gründete die Gaue, setzte die Götter auf ihre Kultstätten,
setzte die Opfereinkünfte fest, gründete ihre Kapellen,
machte ihren Leib so wie sie es wünschten.
Und so traten die Götter ein in ihren Leib
aus allerlei Holz, allerlei Mineral, allerlei Ton
und allerlei anderen Dingen, die auf ihm wachsen.[31]

Die Wendung *sw ʿq* möchte ich im iterativen Sinne: »Und so treten die Götter (immer wieder) in ihren Leib ein« und im Sinne einer temporären, immer aufs neue eingegangenen Einwohnung der Götter in ihren Bildern verstehen.[32]

Die ägyptische Formel für die temporäre Einwohnung des Gottes im Kultbild lautet, wie schon erwähnt, »über den Kultleib verfügen, sich des Kultleibs bemächtigen«. So beginnt der Spruch im Opferritual des Neuen Reichs, der den Gott zur Einwohnung im Kultbild zwecks Entgegennahme der Opfer einlädt, mit folgenden Worten:

Bist du im Süden oder Norden,
Westen oder Osten?
Komm, mögest du mit mir zufrieden sein,
mögest du durch mich über deinen Kultleib verfügen,
Mögest du hervortreten, indem du verklärt bist als Re,
indem du mächtig bist und vollkommen als Gott.[33]

30 Eschweiler 1994, S. 288 hat die hier verwendeten Termini für »Einwohnung« tabellarisch zusammengestellt.

31 Denkmal memphitischer Theologie nach Junker 1940, S. 59f.; Morenz 1960, S. 162.

32 So auch Morenz 1960.

33 Tacke 2002, II § 36.

Mit der Formel »über deinen Kultleib verfügen« wird der Gott beziehungsweise der Verstorbene offenbar aufgefordert, seinem Kultbild ›einzuwohnen‹.

Der Text, aus dem diese Verse stammen, trägt im Opferritual den Titel »Das Herz des Gottes zu ihm bringen«. Da dieser Spruch im Kontext des Rituals vor dem Statuenschrein zu rezitieren ist, ergibt sich vollkommen eindeutig, daß es um die Beseelung der Statue (mit dem Herzen) und um die Einwohnung des Gottes in ihr geht. Im vorhergehenden Spruch geht es um die Umarmung zwischen Osiris und Horus. Dabei handelt es sich um die ›sakramentale Ausdeutung‹[34] der schützenden Umfangung der Statue durch den Schrein: »Die Statue ruht in der Kapelle wie Horus in den Armen seines Vaters. Die Statue ist Horus, die Kapelle ist Osiris.«[35] In einem späteren Spruch desselben Rituals wird die Szene der Einwohnung mit einem regelrechten Ritus der ›Auswohnung‹ abgeschlossen. Dabei wird zum Gott gesagt: »Mögest du herauskommen aus der Umarmung deines Vaters Osiris.«[36] Die in Spruch 35 eingegangene Umarmung wird also in Spruch 42 explizit wieder aufgelöst.

Die Einwohnung des Gottes im Kultbild wird in diesen Sprüchen als »Umarmung« des Bildes durch den Schrein rituell dargestellt. In einer Totenliturgie[37] wird das Motiv der Umarmung explizit mit der Wendung »über den Kultleib verfügen« verbunden:

Oh Osiris Chontamenti,
dein Sohn Horus hat dich umarmt,
der Gott ist seines Leibes mächtig.[38]

Die Umarmung des Osiris durch Horus – Umarmung ist eine reziproke Handlung, bei der es nicht darauf ankommt, wer wen umarmt, sondern daß einer in den Armen des anderen ist – verhilft als Beseelungsgestus dem Gott und im Totenkult dem Verstorbenen zur Verfügung über seinen Kultleib.

Die Götter und die Toten wohnen ihren Bildern in Form des Ba, der freibeweglichen Seele, ein, um mit den Lebenden zu kommunizieren und die Opfer entgegenzunehmen. Dieses Verhältnis des Ver-

34 Siehe hierzu Assmann 2001, S. 453-467.
35 Otto 1960, S. 169.
36 Spruch 42, »Libation vor Re«.
37 Papyrus BM 10 081, col. 29.
38 Totenliturgie SZ.3 Spruch 14, siehe Ägyptische Totenliturgien III 2008, S. 476.

storbenen zu seiner Statue und zu seinem Ba wird am klarsten formuliert in der Inschrift eines Naophors im BM (19. Dyn.) mit der Anrede eines Mannes an seine Statue.[39]

Statue, du bist vor den Herren des Heiligen Landes!
Stell dich als Erinnerung an meinen Namen ins Haus der Herren von Ta-wer.
Du bist hier für mich da in der Kapelle (?).
Du bist mein wahrer Leib!
So spricht der Ka des N.

Statue, mögest du fest gegründet sein für meinen Namen,
indem du beliebt bist bei den Herren.
Mögen die Menschen dir ihre Arme ausstrecken
mit edlen Blumensträußen.
Mögen dir Libationen und Weihrauch dargebracht werden
von dem, was dein Herr übrig läßt.
Dann wird mein Ba eilends kommen,
um mit dir zusammen die Opferbrote zu empfangen.

4. Animation: Das Ritual der ›Mundöffnung‹

Das Ritual ›Öffnung des Mundes‹ bildet die wohl auffälligste und charakteristischste Bildpraxis der altägyptischen Kultur. Ich möchte es daher etwas ausführlicher beschreiben. Mit diesem Ritual wird die Statue von einem Objekt handwerklicher Bearbeitung in einen Kultleib umgewandelt, der im Rahmen der heiligen Handlungen zur Beseelung durch einen Gott oder Ahnengeist befähigt ist. Auch die mesopotamische Religion kennt ein Ritual der ›Mundöffnung‹, dem die zur Einwohnung der Gottheit bestimmten Kultbilder unterzogen werden.[40]

Erste Sequenz: Die Szenen 1 bis 6 bestehen sämtlich aus Reinigungen durch Wassergüsse und Räucherungen. Die siebte Szene ist überschrieben: »Eintreten, ihn schauen«. »Eintreten, den Gott schauen« ist eine Szene des täglichen Tempelrituals. Die achte Szene trägt den Titel »Zum Grab gehen«. Die handelnden Priester sind der Imi-Chent (»Kammerherr«) und der Vorlesepriester, der aus einer Papyrusrolle die bei den Handlungen zu rezitierenden Sprüche vorliest.

Die zweite Sequenz beginnt mit einer Szenenfolge, die zum Kern-

39 BM 1377, Kitchen 1973b, S. 137; Bierbrier 1982, Taf. S. 49-51.
40 Vgl. Berlejung 1998; Dick 1999.

bestand des Mundöffnungsrituals gehört. Sie steht in der ägyptischen Religionsgeschichte ziemlich einzigartig dar, denn es handelt sich hier um den Fall einer inspiratorischen Trance oder Meditation, zu der es sonst in Ägypten nicht die geringsten Parallelen gibt.[41] Dargestellt ist der *Sem*-Priester, wie er in einen Mantel gehüllt auf einem Bett oder Stuhl hockt. Die Beischrift bestimmt seine Handlung als »Schlafen« oder »Die Nacht Verbringen«. Abschließend heißt es: »den Schlafenden Wecken, den *Sem*-Priester«. In der folgenden Szene hockt der *Sem*-Priester noch immer auf seinem Stuhl, und mit den ›Kammerherren‹ spielt sich folgender Dialog ab:

Sem: »Ich habe meinen Vater in allen seinen Umrissen gesehen!« Das Wort *qed* (»Umriß«) steht im Wortspiel mit *qed* (»schlafen«).

Kammerherren: »Dein Vater soll sich nicht von dir wegbewegen!«

Sem: »Die Gesichtsfängerin[42] hat ihn eingefangen.«

Kammerherren: »Ich habe meinen Vater in allen seinen Umrissen gesehen. Verhüte, daß er verschwindet. Daß keine Störung an ihm sei!«

Der *Sem*-Priester spielt den Sohn des Verstorbenen (oder: der Sohn spielt die Rolle des *Sem*). Nur der Sohn vermag das, worum es hier geht: in Trance oder durch meditative Konzentration die Gestalt des Vaters zu schauen und so in ihren Umrissen festzuhalten, daß sie von den Künstlern in Stein oder Holz übertragen werden kann. Szene 11 ist überschrieben: »Aufstehen des Sem. Er ergreift seinen Stock. Er trägt den *qenj*-Brustlatz.« Der *Sem* kleidet sich also um und legt das Gewandstück namens »Umarmer« um. Szene 12 zeigt ihn gegenüber drei Bildschnitzern. Zu ihnen sagt er: »Stempelt mir meinen Vater ab! Macht mir meinen Vater! Macht mir meinen Vater ähnlich! Wer ist's, der ihn mir ähnlich macht?« In Szene 13 tritt der *Sem*-Priester drei weiteren Handwerkern gegenüber, dem Knochenschnitzer, dem Axtarbeiter und dem Poliersteinarbeiter, mit den Worten: »Wer sind die, die sich meinem Vater nähern wollen? Schlagt meinen Vater nicht! Faßt seinen Kopf nicht an!« Die handwerklichen Betätigungen an der Statue gehen ja nicht ohne Gewaltsamkeit ab. Diese soll unschädlich gemacht werden. Szene 14 zeigt den *Sem* bei einer symbolischen Gebärde, die als »den Mund einfugen« bezeichnet wird: Er streckt den Arm gegen die Statue aus

41 Siehe die vorzügliche Bearbeitung und Deutung dieser Szenenfolge durch Fischer-Elfert 1998.

42 Der ›Geheimname‹ des Quadratnetzes für die Vorzeichnung der Figuren.

und berührt mit dem kleinen Finger ihren Mund. »Einfugen« ist ein Terminus der Zimmermannssprache und heißt, zwei Teile so zusammenfügen, daß sie ineinandergreifen. Dazu rezitiert er:

Ich bin gekommen, dich zu suchen/umarmen, ich bin Horus.
Ich habe dir deinen Mund eingefugt.
Ich bin dein Sohn, der dich liebt!

Szene 15 hat noch einmal die Aufgabe, unangenehme Folgen der unvermeidlichen Gewaltsamkeit abzuwenden. Der *Sem* sagt zu den Handwerkern: »Kommt, schlagt mir meinen Vater!«, und diese entgegnen: »Laß geschützt sein die, die deinen Vater schlagen!« In Szene 16 verhandelt der *Sem* mit einem Axtarbeiter: »Ich bin Horus und Seth; nicht lasse ich zu, daß du das Haupt meines Vaters weiß machst!« In Szene 17 sagen die Kammerherren zu einem »Der hinter Horus« genannten Priester: »Isis, gehe zu Horus, damit er seinen Vater suche!« In Szene 18 steht der Vorlesepriester vor dem *Sem* und sagt: »Eile, daß du deinen Vater siehst!« Die Statue ist nun fertig und soll vom Sohn als Bild seines Vaters anerkannt werden.

Dritte Sequenz: Der *Sem* muß sich umkleiden; er legt den *qenj*-Latz ab und das Pantherfell an, das seine charakteristische Tracht darstellt (Szenen 19 bis 21). Mit Szene 23 beginnt der Hauptteil des ganzen Rituals, die eigentliche Mundöffnung. Einem Stier wird ein Schenkel abgelöst und das Herz entnommen. Dazu wird noch einer Ziege und einer Gans der Kopf abgeschnitten. In Szene 24 bringen der Vorlese- und der *Sem*-Priester Schenkel und Herz eilends zur Statue und legen sie, wie auch Ziege und Gans, vor ihr zu Boden. In Szene 25 hält der *Sem*-Priester der Statue den Schenkel entgegen. Diese Szene ist als »Öffnung von Mund und Augen« überschrieben. Der Schenkel dient also nicht zur Speisung des Toten, sondern als ein Gerät zur Mundöffnung. Dazu muß man wissen, daß der Rinderschenkel in seiner hieroglyphischen Form an den ›Dechsel‹ erinnert, der das eigentliche Mundöffnungsgerät darstellt und in den folgenden Szenen 26 und 27 zur Anwendung kommt. Die Schlachtung gehört also zur Mundöffnung dazu. Diese beginnt in Szene 23 und endet in Szene 27. Wir können jetzt die Szenen der linken Eingangswand als Einheit überblicken: Sie umfassen die Schlaf-Sequenz, in der der *Sem* den Vater schaut (9 bis 12), die Handwerker-Sequenz (13 bis 18) und die Mundöffnungssequenz (23 bis 27). Dazwischen steht die Umkleideszene 19 als Zwischenakt.

Vierte Sequenz: Ich überspringe die Szenen 28 bis 30, die Dubletten anderer Szenen darstellen, und gehe gleich zu Szene 31 über, einer Doppelszene. Im ersten Teil geht es um das »Finden des ›Sohnes, der liebt‹, der draußen steht«, im zweiten um die »Einführung des ›Sohnes, der liebt‹ ins Innere des Grabes«. Dabei sieht man den *Sem*, wie er den vor ihm gehenden ›Sohn, der liebt‹ bei der Hand nimmt und in das Grab einführt. Hinter den beiden steht der Vorlesepriester, und hinter dem Grab die Statue, die in allen Szenen anwesend ist. Dazu wird rezitiert: »O NN, ich bringe dir deinen liebenden Sohn, daß er dir deinen Mund öffne!« In Szene 32 tritt der ›liebende Sohn‹ als Mund- und Augenöffner in Aktion: »Die Mund- und Augenöffnung vollziehen, zuerst mit dem ›Dedfet‹-Gerät, sodann mit dem Finger von Elektron«. Dazu rezitiert der Vorlesepriester: »O NN, ich habe dir deinen Mund eingefugt! Dieses Ausfegen des Mundes deines Vaters NN in deinem Namen ›Sokar‹ (usw.).« Mit Szene 33 folgt die ›Mundöffnung mit dem kleinen Finger‹, wobei der *Sem* wie in Szene 14 den Mund der Statue mit dem kleinen Finger berührt. In den Szenen 34 bis 39 und 41 (40 ist eine Dublette) werden der Statue verschiedene Objekte dargereicht, die eine belebende, ›mundöffnende‹ Wirkung ausüben sollen: ein *›nemes‹* (Szene 34), zu dessen Darreichung der Vorlesepriester sagt: »Ich fege dir deinen Mund aus, ich öffne dir deine Augen!«, vier *›ᶜabet‹*-Körner (35 und 36), zu denen es wieder heißt: »Ausfegen des Mundes und der Augen. Öffnen des Mundes und der Augen, mit jedem von ihnen, zweimal«, das Gerät ›Peseschkaf‹, eine Art Feuersteinmesser (37), mit den Worten »Ich habe dir deinen Mund geöffnet mit dem *Peseschkaf*, mit dem der Mund jedes Gottes und jeder Göttin geöffnet wird«, Weinbeeren (38): »O N, nimm dir das Horusauge! Ergreife es! Wenn du es ergreifst, wird es nicht vorübergehen«, eine Straußenfeder (39): »Nimm dir das Horusauge! Dein Gesicht sei nicht leer von ihm!« und ein Wassernapf (41): »Nimm dir das Horusauge! Vereinige dir das Wasser, das in ihm ist!«, symbolische Gaben, die den Verstorbenen nicht speisen, sondern seiner Statue Mund und Augen öffnen sollen.

Die fünfte Szenensequenz (Szenen 40 bis 46) ist eine genaue Wiederholung der dritten (Szenen 20 bis 27). Das Kernstück des ganzen Rituals, die Mundöffnung mit dem frisch geschlachteten Rinderschenkel, wird also zweimal durchgeführt. Die sechste Sequenz beschließt in den meisten Fassungen das Ritual. In Szene 55 salbt der

Sem die Statue, indem er mit dem Zeigefinger der rechten Hand ihren Mund berührt. Dazu wird der folgende Spruch rezitiert:

O Osiris N, deine Mutter hat dich heute geboren!
Du bist gemacht zu einem, der weiß, was nicht gewußt wird.
Geb an der Spitze der Körperschaft der großen Neunheit hat dich geheilt,
indem er dir deinen Kopf an deine Knochen knüpft.
Dann spricht er zu dir, und es hört die große Neunheit
unter den Lebenden an diesem Tage.

Möge Geb dir gnädig sein
und dir deinen Kopf geben
und dir deine Glieder zusammenfügen.
Möge Horus dir gnädig sein
und dir deinen Kopf geben
und dir deine Glieder zusammenfügen, damit du dauerst.

Mögest du ihn empfangen, deinen Ka, deinen Gott.
Möge dein Ka dir gnädig sein,
möge dein Gott dir gnädig sein,
indem dein Ka vor dir ist
und dein Gott hinter dir ist.
Mögest du dir deinen Kopf empfangen.

Die Salbung vereinigt die Glieder zu einem lebendigen, beseelten Körper. Auf die Salbung folgt eine Reinigung mit Weihrauch (Szene 47). Anschließend werden der Statue ein Gewand (Szene 50) sowie Szepter und Keule (Szene 57) überreicht. Den Abschluß bildet oft eine Räucherung vor der Uräusschlange (Szene 59). Der Aufbau des ganzen Rituals läßt sich nun folgendermaßen zusammenfassen:

I. Sequenz	II. Sequenz	III. Sequenz	IV. Sequenz	V. Sequenz	VI. Sequenz
Eröffnung: a) Reinigung durch Libationen und Räucherungen b) Gang zum Grab, Eintreten	a) Beseelung (Schlaf des Sem) b) Übertragung auf die Statue (Handwerkerszenen)	erste Mundöffnung mit Schlachtung	Mundöffnung mit verschiedenen Objekten	zweite Mundöffnung mit Schlachtung (= III)	›Investitur‹ der Statue durch Salbung, Kleidung und Insignien

In einigen Fassungen folgen dann auf diese eigentliche Mundöffnung noch die Durchführung eines Speiseopfers, das ein Ritual für sich darstellt, mit eröffnenden Räucherungen und Libationen sowie eine Litanei an den Sonnengott.

5. Idolatrie und Ikonoklasmus

Konsekrations- und Beseelungsriten wie das ägyptische und mesopotamische Ritual der Mundöffnung stellen klar, daß das Bild als materielles Objekt in den Augen der Ägypter und Mesopotamier noch in keiner Weise in der Lage ist, als Gefäß göttlicher Einwohnung zu dienen. Seine Funktion als Medium göttlicher Präsenz kann es nur im Rahmen hochkomplexer ritueller Voraussetzungen erfüllen, die es mit der Götterwelt in Verbindung bringen und zur zeitweiligen Aufnahme göttlicher Beseelung zubereiten. Eben davon sieht die biblische Religionssatire ab, die das Kultbild auf seine bloße Materialität, ein Stück Stein oder Holz, reduziert. Das ist ein verfremdender Trick, der alle Handlungen, die sich auf Kultbilder beziehen, in das Licht des Absurden stellt.

In der ägyptischen Welt, und Entsprechendes gilt zweifellos für Mesopotamien und viele andere vorbiblische und vorgriechische Kulturen, gibt es den Unterschied zwischen Form beziehungsweise Geist und Stoff nicht. Dem kosmotheistischen Denken, das auf der Immanenz des Göttlichen im Weltlichen, also auch in Holz, Stein und Metallen basiert, muß diese Unterscheidung, wie sie die biblischen Religionssatiren einführen, fremd sein. In gewissem Sinne wohnt Göttliches schon im Stein und wird durch die Arbeit des Steinmetzen in eine Form gebracht, die dann zum Gefäß spezifisch kultischer Einwohnung und Kommunikation werden kann.

So wie das Bild nicht Abbild des Körpers, sondern Körper einer Gottheit ist, so ist das Gold, aus dem es gegossen ist, »das Fleisch der Götter«.[43] Ein Text im Tempel von Dendera, der über das »Material« – da es für den abstrakten Begriff ›Material‹ im Ägyptischen kein Wort gibt, verwendet der Text das Wort *ᶜ3.t* (»kostbarer Stein«), was aber natürlich auf »Holz« nicht paßt – von Götterbildern handelt, spricht nicht von Götterbildern, sondern von »Gott«:

43 Kanais-Inschrift Sethos' I.; Kitchen 1973a, S. 67.16-68.2.

Wenn er über einen Gott sagt, daß sein ›Material‹ Holz und Gold ist, ohne den Namen des Holzes zu nennen, so sagt er es im Hinblick auf den Christusdorn, beschlagen mit Gold. Wenn er über einen Gott sagt, daß sein Material Stein ist, ohne den Namen des Steines zu nennen, so sagt er es im Hinblick auf den schwarzen Granit und schwarzen Feuerstein [...]. Wenn er über einen Gott sagt, daß sein Material echter Stein ist, so sagt er es im Hinblick auf den Magnetit.[44]

So wie man von der steinernen, hölzernen oder metallischen Substanz eines ›Gottes‹ sprechen und damit das Götterbild meinen kann, so kann man auch von Silber, Gold und Lapislazuli sprechen und damit den tatsächlichen Gottesleib meinen. So heißt es im *Buch von der Himmelskuh*, einem Mythos, der zuerst unter Tutanchamun aufgezeichnet wurde, aber vermutlich aus älterer Zeit stammt, vom alt gewordenen Sonnengott:

Nun geschah es, dass Re erstrahlte,
der Gott, er von selbst entstand,
nachdem er das Königtum bekleidet hatte
über Menschen und Götter gemeinsam.
Da ersannen die Menschen Anschläge gegen Re,
denn seine Majestät war ja alt geworden.
Seine Knochen waren Silber,
seine Glieder waren Gold,
sein Haar echtes Lapislazuli.[45]

Der Mythos von der Empörung der Menschen gegen den alt gewordenen Sonnengott wird auch im *Buch vom Fayum* erzählt, einem spätägyptischen Handbuch über das Fayum und seine religiösen Traditionen:

Es war so, dass Re in seinem eigenen Kultleib (djet) sass (wohnte);
Er war alt, seine Knochen waren Silber,
seine Glieder waren Gold,
sein Haar war Lapislazuli,
seine Augen waren aus Grünstein
und (seine) schöne Sonnenscheibe war aus Türkis.[46]

44 Lieven 2007, S. 152. Sie verweist in diesem Zusammenhang auch auf PGM II, S. 83-85.
45 Hornung 1991, S. 37.
46 Beinlich 1991, S. 148f.

Die mineralische Natur des Gottesleibes ist aber nicht als Alterserscheinung gemeint,[47] denn auch in einem Hymnus wird die Gestalt des Sonnengottes mit ähnlichen Formeln beschrieben:

Gesprochen von den großen Acht der ersten Urzeit,
die den Gott in ihrer Mitte verehrten,
als er zu Re geworden war, [der Gott,] der durch sich selbst entstand
– seine Knochen waren aus Silber, seine Haut aus Gold,
seine Haare aus echtem Lapislazuli,
seine Zähne aus Türkis –[48]

Gemeint ist die Sonne als Leib des Sonnengottes. Zwischen ›Bild‹ und ›Leib‹ eines Gottes wird daher begrifflich nicht unterschieden. In der Kanais-Inschrift *Sethos' I.* wird das Gold geradezu als »Leib« (*ḥ*ᶜ*w* (»Glieder«), dasselbe Wort, das auch die oben zitierten Texte verwenden) definiert: »Was das Gold angeht, den Leib der Götter, so ist es nicht eure Sache. Hütet euch davor zu sagen, was Re gesagt hat, als er zu sprechen begann: ›meine Haut ist reines Elektron‹«.[49]

Daher ist es auch problematisch, zwischen ›Gott‹ und ›Bild‹ zu unterscheiden, obwohl der Begriff der Einwohnung eine solche Unterscheidung natürlich impliziert. In ägyptischen Texten wird jedenfalls das Götterbild meist als »Gott« bezeichnet, so zum Beispiel in einer *Maxime der Lehre für Merikare*, in der die Unterscheidung zugleich getroffen und aufgehoben wird:

Generation auf Generation geht dahin unter den Menschen;
Gott, der die Eigenschaften kennt, ist verborgen.
Man kann den Schlag des Herrn der Hand nicht abwehren,
was die Augen sehen, ist (nur) all das Getroffene.[50]
Man muss den Gott verehren auf seinem Wege,
(Gott,) der aus Edelsteinen geformt, aus Bronze gefertigt ist.
Eine Flut wird ersetzt durch die andere Flut,
aber ein Strom lässt sich nicht verbergen,
er zerbricht den Kanal, der ihn fassen wollte.[51]

Dieser Text stellt Gott als Götterbild aus Edelstein und Bronze und Gott als verborgene, unwiderstehliche Macht einander gegenüber

47 Siehe dazu auch Aufrère 1991, II S. 412f.
48 ÄHG Nr. 130, Verse 1-6.
49 Schott 1961, S. 150; Kitchen 1973a, S. 67.16-68.2.
50 Oder: »er schlägt zu vor (aller) Augen«. Im Gegensatz zur Verborgenheit des Gottes selbst ist sein Einwirken in die Geschicke der Menschen offenkundig.
51 Merikare E 124-127 siehe Quack 1992, S. 74f.

und vergleicht den Gegensatz mit dem Unterschied zwischen einem künstlichen Kanal oder Bassin und einem, oder vielmehr dem lebendigen Strom, denn für die Ägypter gab es nur einen Strom, den Nil, der alljährlich über die Ufer trat und sich nicht zuverlässig eindämmen und kanalisieren ließ. Die Differenz von Gott und Götterbild wird sorgfältig beachtet, und doch heißt es, man soll das Bild verehren, nicht das Bild als solches natürlich, sondern den Gott im Bild, den Gott auf seinem (Prozessions-)Wege.

Die Herstellung eines Götterbildes war nicht die Sache einfacher Handwerker, wie Jesaja das darstellt. Sie fand im ›Goldhaus‹ statt, einer streng geheimen, vor allen profanen Blicken geschützten Sphäre, zu der nur Eingeweihte Zutritt hatten.[52] So berichtet etwa der königliche Oberbildhauer Hatiai unter Sethos I.: »Ich wurde initiiert in das Goldhaus, um dort die Abbilder (*seschemu*) und Kultbilder (*ᶜachemu*) aller Götter herzustellen (wörtlich: »zu gebären«; Götterbilder werden in Ägypten nicht gemacht, sondern ›geboren‹), ohne daß es dabei etwas vor mir Verborgenes gegeben hätte.« Ein Text im Tempel von Dendera zählt die Handwerker auf, die im Goldhaus des Tempels arbeiten. Von ihnen heißt es: »Sie sind nicht beim Gott eingeführt«, das heißt: nur in die Geheimnisse des Goldhauses, aber nicht darüber hinaus auch in die Geheimnisse des Kultes eingeführt, die nicht nur Unterweisung, sondern auch die Befolgung strenger Reinheitsvorschriften erfordern. Dann aber heißt es im selben Text weiter: »Wenn das ›Verborgene Werk‹ (die Statuenherstellung im Goldhaus) dann seitens der Amtsträger, die beim Gott eingeführt sind, die zur Priesterschaft gehören, in allen Dingen ausgeführt werden soll, dann sollen sie sich reinigen in einer Waschung der großen Reinigung, um auszuführen was kein Auge sieht unter der Aufsicht des Vorstehers der Geheimnisse [...].«[53]

War schon die Herstellung einer Statue eine Sache von Geheimhaltung und Verborgenheit, dann vollzog sich ihr Übergang von der Werkstatt in den Kultraum in der Form eines geheimen Rituals durch Priester, die ›beim Gott eingeführt‹ sind und sich der großen Reinigung unterworfen haben. Von all diesen Rahmenbedingungen der Bildverehrung sieht die biblische Religionssatire ab, um den Kult der »Götzendiener« als ein absurdes Treiben darzustellen. Ich zitiere

52 Siehe hierzu Lieven 2007.

53 Lieven 2007, S. 149.

nur einige Verse aus dem berühmtesten Beispiel, dem 44. Kapitel des Buches Jesaja:

Wer sind sie, die einen Gott machen
und einen Götzen gießen, der nichts nütze ist?
[...] Der Schmied macht ein Messer in der Glut und formt es mit Hammerschlägen.
Er arbeitet daran mit der ganzen Kraft seines Arms;
dabei wird er hungrig, so daß er nicht mehr kann,
und trinkt auch kein Wasser, so daß er matt wird.
Der Zimmermann [...] hatte Fichten gepflanzt und der Regen ließ sie wachsen.
Das gibt den Leuten Brennholz, davon nimmt er und wärmt sich;
[...] Die Hälfte verbrennt er im Feuer,
[...] und den Rest macht er zu einem Gott,
zu einem Bilde, und kniet vor ihm,
und wirft sich nieder und fleht zu ihm:
›Rette du mich, denn du bist mein Gott!‹
[...] Man überlegt sich's nicht, hat weder Einsicht noch Verstand,
dass man dächte: ›Die Hälfte habe ich im Feuer verbrannt
und auf den Kohlen Brot gebacken, Fleisch gebraten und gegessen.
Aus dem Rest aber habe ich mir einen abscheulichen Götzen (*to'ebah*) gemacht
und nun knie ich vor dem Holzklotz.‹ (Jes 44,9-19)

Weitere prominente Beispiele sind Jeremia Kap. 10 und Psalm 115. Es würde zu weit führen, sie hier zu zitieren, geschweige denn die langen Kapitel, die das apokryphe Buch der Weisheit Salomos den Götzendienern widmet.

Der biblische Monotheismus kämpft gegen die Bilder an, weil sie als ›andere Götter‹ Gott eifersüchtig machen. So heißt es im ersten beziehungsweise zweiten Gebot:

Du sollst dir kein ›Schnitzbild‹ (*pessel*), irgendeine Darstellung (*temunah*)
von etwas am Himmel droben
und etwas auf der Erde unten
und etwas im Wasser unterhalb der Erde machen.
Du sollst dich vor ihnen nicht niederwerfen,
und du sollst ihnen nicht dienen,
denn ich, Jahwe, dein Gott,
bin ein eifersüchtiger Gott. (Dtn 5.8-9 = Ex 20.4-5)

Pessel (»Schnitzbild«, engl. *graven image*) und *massekha* (»Gussbild«, *molten image*) sind die hebräischen Bezeichnungen für (fremde) Kultbilder. Sie betonen das Gemachtsein, das Bild als Resultat eines handwerklichen Herstellungsprozesses, und nicht etwa die Ähnlichkeits-

beziehung zwischen Original und Abbild. Im Akkadischen heißt das Kultbild *ṣalmu*, dasselbe Wort, das die Bibel in der masoretischen Vokalisierung *ṣelem* für die Gottebenbildlichkeit des Menschen verwendet. Daß das gemetzte oder gegossene Machwerk etwas darstellt, wird durch den Zusatz *temunah* (»Figur«) verdeutlicht. Das Bild stellt etwas dar, aber natürlich nicht den unsichtbaren Gott, sondern irgendeine Figur dieser Welt.

Von Ägypten her läßt sich dieses Gebot gut verstehen. Jedes Bild kann einer Gottheit zur Einwohnung dienen, in dem Augenblick nämlich, wo man sich vor ihm niederwirft und ihm ›dient‹. Dasselbe ist mit dem Gebot gemeint: »Du sollst keine anderen Götter haben neben mir.« Bilder erregen die Eifersucht Gottes, weil ihnen ›andere Götter‹ einwohnen.

Das gilt auch für Bilder von Gott selbst, also in Fällen von Bilderdienst, wo gar nicht ›andere Götter‹ gemeint sind, sondern Gott selbst – wie etwa beim Goldenen Kalb, der Urszene der Idolatrie. Hier dachte niemand an Abfall von Gott, sondern lediglich an einen Ersatz für Mose, den man auf dem Sinai tot glaubte. Das Volk wollte den verschwundenen Repräsentanten durch eine Repräsentation Gottes ersetzen. Das aber wurde von Gott als schlimmste Sünde empfunden. Da Gott unsichtbar ist, kann es von ihm keine Bilder geben. Bilder können daher, was immer die Absichten ihrer Verehrer sein mögen, nur andere Götter darstellen und im Akt der Anbetung zur Einwohnung bringen.

Was sind das für Götter, die nach biblischer Vorstellung den Bildern einwohnen? Darauf geben vielleicht andere Stellen einen Hinweis, die ähnliche Listen enthalten:

Seid fruchtbar und mehret euch
und füllet die Erde und machet sie euch untertan,
und herrschet über die Fische im Meer und die Vögel des Himmels,
und über das Vieh und alle Tiere, die auf der Erde sich regen. (Gen 1.28)

Ähnlich heißt es später in dem Bund, den Gott mit Noah schließt:

Seid fruchtbar, vermehrt euch, und bevölkert die Erde!

Furcht und Schrecken vor euch soll sich auf alle Tiere der Erde legen, auf alle Vögel des Himmels, auf alles, was sich auf der Erde regt, und auf alle Fische des Meeres; euch sind sie übergeben.

Alles Lebendige, das sich regt, soll euch zur Nahrung dienen. Alles übergebe ich euch wie die grünen Pflanzen.

Dieses Gebot des »Dominium Terrae« soll verhindern, daß die Menschen die Tiere anbeten. Wer über die Welt verfügt, betet sie nicht an.

Es geht also beim Bilderverbot letztlich um das Verbot der Weltanbetung oder Weltvergottung, wofür man im 18. Jahrhundert den Begriff ›Kosmotheismus‹ prägte. Wer Bilder anbetet, verfällt der Macht und Schönheit dieser Welt und verschließt sich dem Wort des außerweltlichen Schöpfers. Dahinter steht genau dieselbe Bildtheorie wie hinter der ägyptischen Bildpraxis. Die Bilder werden verboten, nicht, weil sie ohnmächtig sind, den wahren Gott darzustellen, sondern weil sie nur allzu mächtig sind, einen jener ›anderen Götter‹ zu verkörpern, von denen auch nach frühbiblisch-monotheistischer Vorstellung die Welt voll ist. Das biblische Bilderverbot und die Angst vor der ›Idolatrie‹ entspringen genau demselben Motiv wie das ägyptische und mesopotamische Bildermachen und die Angst vor Ikonoklasmus: Es geht um die Herstellung von Gottesnähe. Für die Ägypter sind die Bilder das wichtigste Medium göttlicher Gegenwart. Wer sie zerstört, bewirkt, daß die Götter sich von der Welt abwenden. Für die Israeliten gibt es nur das Wort als Medium von Gottesnähe. Die Torah gilt als Offenbarung des göttlichen Willens. Um dem Wort Gottes Raum zu geben, müssen die Bilder verschwinden. Gott ist unsichtbar, alles Schauen führt in die Irre.

Die ägyptische Angst vor dem Ikonoklasmus, die dem biblischen Bilderverbot invers entspricht, findet ihren eindrucksvollsten Ausdruck in dem Traktat *Asclepius*, aus dem wir die ägyptische Theorie des Bildes und der Einwohnung zitiert haben, und der im unmittelbaren Anschluß an die oben zitierte Stelle mit einer apokalyptischen Ausmalung der Folgen eines kommenden Untergangs der ägyptischen Bildreligion fortfährt:

Dieses Land, einst der Sitz der Religion, wird nun der göttlichen Gegenwart beraubt sein. Fremde werden dieses Land bevölkern, und die alten Kulte werden nicht nur vernachlässigt, sondern geradezu verboten werden. Von der ägyptischen Religion werden nur Fabeln übrig bleiben und beschriftete Steine. [...] In jenen Tagen werden die Menschen des Lebens überdrüssig sein und aufhören, den Kosmos (mundus) zu bewundern und zu verehren. Dieses Ganze, so gut, daß es nie etwas Besseres gab, gibt noch geben wird, wird in Gefahr sein, unterzugehen, die Menschen werden es für eine Last ansehen und es verachten. Sie werden diese Welt, das unvergleichliche Werk Gottes, nicht länger lieben, [...] wo sich in harmonischer Vielfalt alles, was

der Anbetung, Lobpreisung und Liebe wert ist, als Eines und Alles zeigt. Finsternis wird man dem Licht vorziehen und Tod dem Leben. Niemand wird seine Augen zum Himmel erheben. Den Frommen wird man für verrückt halten, den Gottlosen für weise und den Bösen für gut. [...]

Die Götter werden sich von den Menschen trennen – o schmerzliche Trennung! – und nur die bösen Dämonen werden zurückbleiben, die sich mit den Menschen vermischen und die Elenden mit Gewalt in alle Arten von Verbrechen treiben, in Krieg, Raub und Betrug und alles, was der Natur der Seele zuwider ist.

In jenen Zeiten wird die Erde nicht länger fest sein und das Meer nicht mehr schiffbar, der Himmel wird die Sterne nicht in ihren Umläufen halten noch werden die Sterne ihre Bahn im Himmel einhalten; jede göttliche Stimme wird notwendig zum Schweigen kommen. Die Früchte der Erde werden verfaulen, der Boden wird unfruchtbar werden und die Luft selbst wird stickig und schwer sein. Das ist das Greisenalter der Welt: das Fehlen von Religion (inreligio), Ordnung (inordinatio) und Verständigung (inrationabilitas).[54]

Die Verehrung der Idole macht die Welt bewohnbar, weil sie die innerweltlichen göttlichen Mächte zur Einwohnung und zur Kommunikation mit den Menschen bringen. Die Bilder zerstören, *to smash the idols*, heißt, das Göttliche aus der Welt vertreiben.

Die vom Monotheismus verdrängte Religion heißt Kosmotheismus. Der Kosmotheismus braucht Idole, weil erst durch sie die innerweltliche Göttlichkeit der Welt ansprechbar wird. Der Monotheismus zerstört die Idole, weil sie der außerweltlichen Göttlichkeit des Einen Gottes im Wege stehen.

Literatur

Ägyptische Totenliturgien III (2008). *Osirisliturgien in Papyri der Spätzeit.* Heidelberg: Winter.

Armstrong, A. H. (1988). »Platonic Mirrors«, in: *Eranos*, Vol. 55, S. 147-182.

Assmann, J. (2001). *Tod und Jenseits im alten Ägypten*. München: Beck.

Aufrère, S. (1991). *L'univers minéral das la pensée égyptienne*, 105 Bde. Kairo: Institut Français d'Archélogie orientale.

54 Asclepius 24-26 ed. Nock/Festugière 1960; koptische Fassung: Nag Hammadi Codex 8. 65. 15-78.43 siehe Mahé 1982, S. 69-97; vgl. Fowden 1986, S. 39-43; Frankfurter 1993, S. 188f.

Barasch, M. (1992). *Icon. Studies in the History of an Idea.* New York/London: New York University Press.

Beinlich, H. (1991). *Das Buch vom Fayum. Vom religiösen Eigenverständnis einer religiösen Landschaft*, Äg Abh. 51. Wiesbaden: O. Harrassowitz.

Belting, H. (1996). »Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen«, in: *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen.* Hg. von C. von Barloewen. München: Diederichs, S. 92-136.

Berlejung, A. (1998). *Die Theologie der Bilder: Herstellung und Einweihung von Bildern in Mesopotamien und die alttestamentliche Bilderpolemik*, OBO 162. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag Freiburg.

Bierbrier, M. L. (1982). *Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc. in the British Museum X.* London: British Museum Press.

Bolshakov, S. A. (1997). *Man and his Double. The Ka in Egyptian Ideology of the Old Kingdom.* Wiesbaden: Harrassowitz.

Brunner-Traut, E. (1989). »Ein Golem in der ägyptischen Literatur«, in: *SAK*, Vol. 16, S. 21-26.

Brunner-Traut, E. (1990). »Der Magier Merirê und sein Golem«, in: *Fabula*, Vol. 31, S. 11-16.

Colpe, C./Holzhausen, J. (1997). *Das Corpus Hermeticum Deutsch*, Teil 1. Stuttgart/Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.

Dick, M. B. (1999). »Prophetic Parodies of Making the Cult Image«, in: *The Making of the Cult Image in the Ancient Near East.* Hg. von M. B. Dick. Winona Lake: Eisenbrauns, S. 1-54.

Dieckmann, L. (1968). *Hieroglyphics.* St. Louis: Washington University Press.

Eaton-Krauss, M. (1995). »Pseudo-Groups«, in: *Kunst des Alten Reichs.* Hg. vom Deutschen Archäologischen Institut Kairo. Mainz: Ph. v. Zabern, S. 57-74.

Eschweiler, P. (1994). *Bildzauber im alten Ägypten*, OBO 137. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag.

Ficino, M. (1937-45). *In Plotinum V, viii, = P. O. Kristeller, Supplementum Ficinianum. Marsilii Ficini Florentini philosophi Platonici Opuscula inedita et dispersa*, 2 Bde. Florenz: reschki, Nachdruck 1973.

Fischer-Elfert, H.W. (1998). *Die Vision von der Statue im Stein.* Heidelberg: C. Winter.

Fowden, G. (1986). *The Egyptian Hermes.* Cambridge: Cambridge University Press.

Frankfurter, D. (1993). *Elijah in Upper Egypt. The Apocalypse of Elijah and Early Christianity.* Minneapolis: Fortress Press.

Hornung, E. (1991). *Der ägyptische Mythos von der Himmelskuh. Eine Ätiologie des Unvollkommenen. Orbis Biblicus et Orientalis 46*, 2. Aufl. Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag.

Hornung, E. (1997). *Altägyptische Jenseitsbücher.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Idel, M. (1990). *Golem, Jewish Magical and Mystical Traditions on the Artificial Anthropoid.* Albany: State University of New York Press.

Jamblique (1989a). »Les mystères d'Égypte«, in: *Collection Budé.* Hg. von E. des Places. Paris: Les Belles Lettres, S. 189-191.

Jamblique (1989b). »De Mysteriis«, in: *Collection Budé.* Hg. von E. des Places. Paris: Les Belles Lettres, S. 189-191.

Junker, H. (1910). *Die Stundenwachen in den Osirismysterien, DAWW,* Vol. 54. Wien: Akademie-Verlag.

Junker, H. (1940). *Die Götterlehre von Memphis,* Sitzungsber. d. Preuss. Ak. d. Wiss. Jg. 1939, Nr. 23. Berlin: Akademie-Verlag.

Kessler, D. (1989). *Die heiligen Tiere und der König. Teil I: Beiträge zu Organisation, Kult und Theologie der spätzeitlichen Tierfriedhöfe.* Wiesbaden: O. Harrassowitz.

Kitchen, K. A. (1973a). *Ramesside Inscriptions I,* fasz. 3. Oxford: Blackwell.

Kitchen, K. A. (1973b). *Ramesside Inscriptions III.* Oxford: Blackwell.

Kurth, D. (1994). *Treffpunkt der Götter. Inschriften aus dem Tempel des Horus von Edfu.* Zürich/München: Artemis & Winkler.

Lieven, A. von (2007). »Im Schatten des Goldhauses«, in: *SAK,* Vol. 36, S. 149-155.

Mahé, J. P. (1982). *Hermès en Haute-Égypte II.* Quebec: Univ. Laval.

Morenz (1960). *Ägyptische Religion.* Stuttgart: Kohlhammer.

Nock. A. D./Festugière, A. J. (1960). »Corpus Hermeticum II«, in: *Collection Budé.* Paris: Les Belles Lettres, S. 326-329.

Otto, E. (1960). *Das ägyptische Mundöffnungsritual,* ÄgAbh. 3. Wiesbaden: O. Harrassowitz.

Plotin (1964). »Enneades« (Übersetzung von Richard Harder), in: *Plotins Schriften,* Bd. III. Hamburg: Meiner, S. 49-51.

Quack, J. F. (1992). *Studien zur Lehre für Merikare.* Wiesbaden: O. Harrassowitz.

Schneider, H. (1977). *Shabtis,* 3 Bde. Leiden: Brill.

Schott, S. (1961). *Der Tempel Sethos' I. im Wadi Mia,* NAWG. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Tacke, N. (2002). *Das Opferritual des Neuen Reichs* (Diss.), Bd. 2. Berlin: unveröffentlichtes Manuskript.

Vernant, J. P. (1983). »De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence«, in: *Image et Signification, Rencontres de l'École du Louvre 25-37.* Paris: La documentation Française, S. 293-295.

Wind, E. (1958). *Pagan Mysteries in the Renaissance.* New Haven: Yale University Press.